

SOMMARIO

- PIERLUIGI PETROBELLI, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, pag. 651
RODOLFO CELLETTI, *La vocalità al tempo del Tosi*, pag. 676
CLAUDIO SARTORI, *Giulio Cesare Monteverde a Salò (Nuovi documenti inediti)*, pag. 685
GASTONE BELOTTI, *Le date di composizione dell'op. 22 di Chopin*, pag. 697
ROMAN VLAD, *Strawinsky, compositore seriale (II)*, pag. 712
GINO STEFANI, *Musica sacra e regìa liturgica*, pag. 744
RICCARDO ALLORTO, *Il consumo musicale in Italia (III. - L'editoria)*, pag. 758
LEONARDO PINZAUTI, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, pag. 776
ROBERTO LEYDI, *Venti anni di ricerche sulla musica popolare in Italia*, pag. 785
- I casi della musica*: « Il dinamitardo dell'opera ovvero un'intervista di Pierre Boulez » di Massimo Mila, pag. 789 — « Onore al merito » (M.M.), pag. 792
Note e commenti (G.M.G.), pag. 793
- Corrispondenze dall'Italia*, pag. 796
Corrispondenze dall'Estero, pag. 801
I libri, pag. 816
Le musiche, pag. 830
I dischi, pag. 832
La musica alla radio, pag. 835
Spoglio delle riviste, pag. 842
Notiziario, pag. 851
Le opinioni degli altri, pag. 859

TARTINI, LE SUE IDEE E IL SUO TEMPO

di Pierluigi Petrobelli

Se si volesse applicare anche a proposito di Tartini la distinzione tra *naiv* e *sentimentalisch* proposta da Schiller nel suo celebre saggio, non vi è alcun dubbio che il compositore di Pirano dovrebbe essere compreso fra gli artisti della seconda categoria, quelli cioè per i quali l'attività creativa è accompagnata da un atteggiamento di riflessione e di verifica, da un bisogno di meditare e di indagare, dalla necessità di fornire una giustificazione logica a se stessi ed agli altri del proprio operare in campo artistico; come tutti gli esponenti di questa seconda categoria, Tartini è dotato di una vigile coscienza del proprio agire, per mezzo della quale egli analizza la materia che ne costituisce il fondamento, e da questa sua analisi costruisce tutto un sistema di idee.

Per il « Maestro delle Nazioni » l'arte dei suoni non costituisce soltanto mezzo e strumento di estrinsecazione della propria personalità, e forma d'arte per la realizzazione di un proprio mondo sonoro; la musica è anche oggetto di ricerca e fonte di problemi speculativi; in particolare, gli scritti teorici del musicista sono rivolti a dimostrare come vi sia un fondamento geometricamente dimostrabile per i fenomeni sonori, per l'« Armonia Musicale teorica e pratica », com'egli dice,¹ e quale sia questo fondamento.

È ovviamente impossibile ricostruire il processo interiore attraverso il quale il violinista-compositore giunse ad interessarsi (in maniera esclusiva, nell'ultima parte della vita) di questi problemi; vi sono tuttavia alcuni avvenimenti nella biografia di lui, e numerose affermazioni nei suoi scritti e nelle sue lettere,² che ci permettono di vedere in qual modo questi interessi presero forma, e da quali fatti essi vennero suscitati. In particolare, è possibile ricostruire il sistema di idee

¹ G. TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova 1754, pag. [VI], all'inizio della lettera diretta dall'autore al conte Decio Agostino Trento, dedicataro dell'opera.

² L'autore del presente saggio sta da tempo preparando un'edizione critica di tutte le lettere (pubblicate ed inedite) del musicista di Pirano.

che sta dietro a quest'atteggiamento speculativo nei confronti della musica, e che l'ha in definitiva determinato; è un sistema, o meglio, un insieme di idee che considero essenziale per la comprensione dell'intera produzione tartiniana (tanto teorica quanto musicale), e che ho cercato di ricostruire e di analizzare in queste pagine.

La formazione del giovane Tartini non avvenne certo all'insegna di studi di matematica, di fisica e di storia della scienza antica; le fonti biografiche più attendibili³ ci parlano di studi di « umanità e di Retorica » da lui compiuti presso i Padri delle Scuole Pie di Capodistria; dal 1708 alla metà del 1710 il futuro compositore frequenta a Padova i corsi dell'« Università Giurista », ma sembra accertato che gli interessi extra-curricolari dello studente fossero concentrati negli scontri e nei duelli all'arma bianca con altri compagni, piuttosto che nella frequenza a corsi universitari di contenuto scientifico-speculativo. Con l'avvenuto matrimonio (29 luglio 1710) e conseguente fuga da Padova, ogni forma di studio regolare (per lo meno ogni forma di studio di argomento extra-musicale) ebbe termine, e dobbiamo quindi concludere che, a quest'epoca, non solo Tartini non aveva ancora dimostrato alcun interesse per problemi di teoria musicale, ma che egli era altresì privo di quelle cognizioni e di quella preparazione che avrebbero consentito anche semplicemente il formarsi di questi interessi.⁴ Al momento in cui abbandona Padova, ed hanno così termine gli studi universitari, il giovane piranese, per quel che ne sappiamo, è completamente digiuno di matematica e di fisica (ne sa molto poco anche di musica, a quel tempo);⁵ si reca ad Assisi, dove viene in qualche modo aiutato dal Guardiano del convento dei Minori Conventuali; alla morte di questi tuttavia (1713), Tartini è costretto a guadagnarsi da vivere, con l'unica attività che egli può allora esercitare con qualche profitto,

³ Sono presentate ed analizzate in P. L. PETROBELLI, *Giuseppe Tartini - le fonti biografiche*, Firenze, Olschki, in corso di stampa.

⁴ In realtà, un'organica preparazione nelle scienze matematiche non avvenne mai: « Solamente la prego nelle difficoltà, che possono occorrere, di spiegarsi meco in modo che io la possa intendere. E però non con Algebra certamente, perché io nulla ne so affatto. Con la Geometria comune piuttosto, purché tanto quanto posso arrivarvi » (Lettera al matematico Balbi di Bologna, datata Padova 27 IV 1751, inviando il manoscritto del « Trattato premesso » che funge da introduzione al *Trattato di musica*. Autografo: Bologna, Biblioteca Musicale « G. B. Martini », I 17, Carteggi martiniani, Tomo XX).

⁵ La preparazione violinistica vera e propria ebbe forma autodidattica e si sviluppò nel decennio tra la fuga da Padova (metà del 1710) e l'assunzione al Santo (aprile 1721); lo studio della composizione (problema per il quale sussistono ancor oggi numerose e fondamentali incertezze) non poté in ogni caso aver inizio prima del 1712 in Assisi (cfr. P. L. PETROBELLI, *op. cit.*, nelle sezioni dedicate allo studio della tecnica violinistica ed ai rapporti con Czernohorsky).

e cioè col suonare il violino; per questa ragione egli si reca ad Ancona, dove si trova fra gli esecutori in orchestra per la stagione d'opera del 1714. Ed è durante il soggiorno nella città marchigiana che egli scopre il fenomeno del terzo suono:⁶

Nell'anno 1714, giovine di anni 22. incirca [l'autore] scopre fortunatamente sul Violino questo fenomeno [= il terzo suono] in Ancona, dove non pochi ricorderoli testimonj sopravvivono ancora. Lo comunica fin da quel tempo senza riserva, e mistero ai Professori di Violino. Lo fa regola fondamentale di perfetto accordo per i Giovani della sua scuola nell'anno 1728 incominciata a Padova, dove ancora sussiste [...].⁷

[...] ho debito di farle sapere, che nel 1714 io giovine lo [= il terzo suono] scopersi, e comunicai nello stato pontificio a professori di violino, che del 1721 in Venezia, in Padova e altrove lo comunicai alle professioni musicali in genere; che del 1742 ho incominciato farne regola e uso generale per i miei scolari di violino e contrappunto [...].⁸

La « scoperta » di questo fenomeno ebbe un'importanza decisiva, fondamentale per la configurazione della personalità di Tartini. Il terzo suono viene descritto, analizzato, e di esso viene spiegata la funzione di « fondamento dell'armonia » nel I capitolo del *Trattato di musica*; la posizione iniziale nell'economia dell'opera si spiega col fatto che sul fenomeno l'autore costruisce tutto il suo « sistema fisico-armonico »; rispondendo ad alcune critiche rivoltegli dal Padre Martini, al quale egli aveva inviato questo testo in esame, Tartini afferma:

Nell'avvertenza datami da Vostra Riverenza si degni riflettere che io non mi faccio autore e scuopritore se non del solo terzo suono procedente da due corde suonate di qualunque strumento d'arco; sopra quello unicamente verte il mio trattato intero [...].⁹

Il fenomeno non ha solamente questa fondamentale importanza teorica; esso viene utilizzato anche nella pratica musicale. Anzitutto nella tecnica violinistica, dove viene applicato per il controllo dell'esatta

⁶ Il fenomeno del terzo suono si verifica quando, nell'esecuzione simultanea di due suoni che stanno fra di loro in un determinato intervallo (l'esecuzione deve avvenire su uno o più strumenti che possano tenere il suono a lungo: bicordo su strumenti ad arco, oppure due strumenti a fiato), si ode un altro suono grave, il cui numero di vibrazioni è uguale alla differenza tra il numero delle vibrazioni dei due suoni componenti l'intervallo (cfr., fra l'altro, la voce *Terzo suono*, a cura di M. ABBADO in « Enciclopedia della Musica Ricordi » IV, pag. 374, con ricca bibliografia).

⁷ G. TARTINI, *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Padova 1767, capitolo 2^o, par. 3, pag. 36.

⁸ Lettera senza data, ad un non identificato « Monsieur ». Autografo: Pirano, Mestni Archiv, n. 43; pubblicata in appendice a M. TAMARO - G. WIESELBERGER, *Nel giorno della inaugurazione del monumento a G. Tartini in Pirano*, Trieste 1896, pagg. 125-128.

⁹ La lettera è datata Padova, 5 XI 1751. Autografo: Bologna, Biblioteca Musicale « G. B. Martini », I 17, Carteggi martiniani, Tomo XX.

intonazione dei bicordi: quando il bicordo non è perfettamente intonato, il fenomeno non si verifica.¹⁰ Se poi il terzo suono costituisce il fondamento dell'armonia anche nella pratica musicale, se cioè, come sostiene Tartini, esso non è altro che il vero basso fondamentale dell'armonia,¹¹ è logico che dall'illustrazione del fenomeno dovrà iniziare lo studio della composizione; e infatti *Regola del terzo suono* si intitola un manoscritto, nella prima parte autografo di Tartini, contenente i principi della tecnica compositiva da lui impartiti a Johann Gottlieb Naumann;¹² lo scritto si apre appunto con una descrizione del fenomeno e con la sua esemplificazione in note musicali, ad indicare che esso costituisce il vero basso fondamentale.

Più complessa è la dimostrazione dell'applicazione del « sistema armonico » costruito sul terzo suono come basso fondamentale nelle composizioni musicali tartiniane, sonate e concerti per violino; uno studio del genere merita di essere affrontato a parte, e vi sono elementi per ritenere che esso porti alla conclusione che molti stilemi, peculiari al linguaggio musicale di questo compositore, trovano una spiegazione ed una giustificazione nei convincimenti e nelle formulazioni teoriche espresse nei suoi scritti.

Ciò che preme insomma metter qui in evidenza è che veramente la scoperta del fenomeno del terzo suono, scoperta che Tartini difese sempre col più grande accanimento come sua,¹³ ebbe un'influenza determinante, decisiva su ogni forma di attività, ed anche sulla formazione complessiva della personalità di quest'artista. Con maggiore precisione: più che il fenomeno in sé, fu la scoperta stessa del fenomeno che incise nella maniera più profonda sulla sensibilità e sull'intelligenza del giovane musicista. Infatti un'applicazione così imponente, così massiccia in ogni settore dell'attività musicale (teorica e pratica) di un fenomeno scoperto in maniera fortuita e di per sé non così eloquentemente significativo, non può essere spiegata senza tener presente

¹⁰ « [...] lo fa regola fondamentale di perfetto accordo per i giovani della sua scuola [...] ». (*De' principi dell'armonia musicale... cit., ibid.*). Seguendo i dettami dell'insegnamento tartiniano, questa funzione di verifica dell'intonazione dei bicordi è adottata anche da LEOPOLD MOZART, *Versuch einer gründlichen Violinschule...* Augsburg 1756, cap. VIII, par. 10. A questo proposito cfr. P. L. PETROBELLI, *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, in « *Analecta Musicologica* », in corso di stampa.

¹¹ Su questo punto si veda soprattutto *Trattato di musica... cit.*, il « Capitolo Quarto: Della Scala, e del Genere Pratico Musicale, Origine, Uso, e Conseguenze », pagg. 94-133.

¹² Londra, British Museum, Ms. Additional 32150, cc. 2-16b.

¹³ Tutto il terzo paragrafo del II capitolo del *De' principi dell'armonia musicale...* è dedicato alla dimostrazione che la scoperta del fenomeno fu veramente opera dell'autore; il medesimo concetto viene ribadito in G. TARTINI, *Risposta... alla critica del di lui Trattato di musica di Mons. Le Serre di Ginevra*, Venezia 1767.

un aspetto fondamentale della personalità di Tartini, e cioè la tendenza a conferire un'interpretazione mistica agli avvenimenti, alle vicende della vita. Basteranno, a dimostrare quest'aspetto della figura del musicista, alcuni passi tratti dalle sue lettere; ad esempio, da quella indirizzata al fratello Domenico da Praga il 10 agosto 1725:

Se Dio mi avesse concesso salute, ero sicuro di liberarvi in pochi anni di tutte le vostre miserie. Dio non vuole per nostro gastigo e non so cosa fare [...];¹⁴

ancora, sempre al fratello Domenico e sempre da Praga, il 3 novembre dello stesso anno: .

L'altra cosa di cui vi devo pregare, è che se in quest'anno o sino a più di mezzo l'anno venturo vedeste andar le cose nostre tutte dalla prima all'ultima in perdizione, cosiché non ne restasse più nessuna cosa al mondo, e che per vivere foste obbligato (per modo di dire) di andar accattando di porta in porta, ricordatevi di non disperare (vivendo però in grazia di Dio) anzi ricordatevi che questo sarà il vero segno di quelle verità che io vi avevo forse pronosticato, che se saranno vere queste, sarà ancora vero che non finirà l'anno, che noi e tutti staremo assai meglio di quello sia mai stato nostro padre e che fossimo mai capaci di star noi con tutte le nostre industrie [...];¹⁵

al Padre Martini, il 5 novembre 1751, dopo avergli esposto le contro-critiche al testo del suo *Trattato*, e mettendo in guardia il francescano ed il matematico Balbi dal considerare troppo leggermente le sue « scoperte »:

Con tutto ciò si guardino [Martini e Balbi] nel caso presente da quel tal pregiudizio, da cui per altro è quasi impossibile difendersi. Loro sanno quali e quanti grand'uomini hanno trattato l'armonia, e han letto e veduto quanto da quelli si ha dedotto. Che ora salti fuori un sonatorello di violino, e pretenda non solo di vedere e sapere ciò che non han veduto ne saputo tali uomini, ma di più si vaglia dell'armonia per scoprire ciò, che non hà potuto per tanti secoli scoprire il dotto matematico mondo, questa è una cosa, che per quanto possa esser vera, non può esser mai verisimile.

Per quanto vi è di più sacro la prego difendersi per ora da tal pregiudizio, e di porsi risolutamente al vero esame. Il fine e la conclusione spiegarà tutto, e si troveranno contentissimi di aver speso il tempo non per una frivolezza, ma per la cosa più importante, che possa trattarsi tra noi uomini. Trovaranno (glielo dico innanzi) verissima la mia proposizione, e con loro la troverà il dotto mondo. Ma se Iddio per sua maggior gloria vuol adoprare una mascella d'asino (e son io) per confonder la superbia altrui, temeranno forse, che la mascella d'asino non

¹⁴ Autografo: Pirano, Mestni Archiv, n. 131; pubblicata da A. HORTIS, *Lettere di Giuseppe Tartini trascritte dalle autografe dell'Archivio di Pirano*, in « *Archeografo Triestino* », n. 5. X (1884), pag. 209 sgg.; cfr. anche A. CAPRI, *Giuseppe Tartini*, Milano 1945, pagg. 50-51.

¹⁵ Autografo: Pirano, Mestni Archiv, n. 132; cfr. A. HORTIS, *op. cit., ibid.*; A. CAPRI, *op. cit.*, pag. 51.

facci l'effetto propostosi da Dio? Questa è la verità nel caso presente. Loro, come ottimi Christiani (così foss'io) vi pensino seriamente, giaché per gratia di Dio non son poi tanto scellerato, che voglia abusarmi del nome di Dio per autorizzare una mia propositione [...];¹⁶

infine, al prediletto scolaro Johann Gottlieb Naumann, il 31 ottobre 1764, subito dopo che questi era stato assunto a Dresda al servizio dell'Elettrice vedova Maria Antonia Valpurgis (si tenga presente che qui Tartini scrive ad uno scolaro protestante):

Abbiamo debiti ella ed io di ringraziar la divina Provvidenza per una condotta sì particolare! ordinata allo stabilimento del di Lei stato, e condizione per di lei parte [,] e per la mia a premiarmi anche in questo Mondo con una mercede la maggiore di tutte, qual'è la consolazione di aver fatto un « vero bene ». Come di ciò io rendo a Dio grazie distinte, così ella facci costantemente per tutto il tempo di sua vita, ricordandosi sempre di esser distintamente grato ad una sì distinta Provvidenza, e di ascoltar con cordiale attenzione le di lei voci interne, che certamente le parleranno al cuore tardi o per tempo.¹⁷

Un altro aspetto della personalità tartiniana che è necessario tener presente facendo queste considerazioni è l'estrema recettività dimostrata sempre dal musicista di fronte ad esperienze e fenomeni con cui egli venne a contatto in varie epoche della sua vita, l'aperta attenzione da lui prestata verso l'esecuzione di altri colleghi musicisti e la sua disponibilità ad assimilare alcune caratteristiche di stile; per fare un solo esempio, basterà ricordare l'importanza fondamentale dell'incontro con Veracini, avvenuto in Venezia (a due soli anni di distanza dalla scoperta del terzo suono!), e che determinò in maniera definitiva tutta la tecnica violinistica del « Maestro delle Nazioni », imperniata sulla scioltezza nell'uso dell'arco.¹⁸

Vista in questa prospettiva, la « scoperta » del terzo suono assunse, agli occhi di Tartini, il significato di una « rivelazione », attraverso la quale egli poté intuire i misteriosi rapporti che legano i fenomeni sonori ai principi che regolano la sfera della pura razionalità, deri-

¹⁶ Autografo: Bologna, Biblioteca Musicale « G. B. Martini », I 17, Carteggi martiniani, Tomo XX.

¹⁷ L'autografo è ora irreperibile. La lettera, pubblicata in fac-simile nel « Katalog 554 » di J. A. Stargardt Antiquariat, Marburg, *Autographensammlung Dr. Robert Ammann, Aarau, Erster Teil, Auktion am 16. November 1961*, pag. 58, era già nota agli studi tartiniani; cfr. M. DOUNIAS, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis...*, Wolfenbüttel 1935, pag. 226; cfr. anche P. BRAINARD, *Die Violinsonaten Giuseppe Tartinis*, dissertazione inedita, Göttingen 1959, pag. 198.

¹⁸ Per la documentazione relativa a quest'asserzione, cfr. P. L. PETROBELLI, *Giuseppe Tartini... cit.*, nella sezione in cui viene discusso l'incontro con Veracini e se ne analizzano le conseguenze.

vandone come corollario il compito di sviluppare questa conoscenza e l'obbligo di diffonderne i risultati conseguiti.

Che questa sia la corretta interpretazione da attribuire alla concatenazione degli avvenimenti, che si debba quindi credere che Tartini, infiammato dalla « rivelazione » del terzo suono, abbia preso da questa scoperta l'avvio per la graduale formulazione del suo sistema teorico (ed anche delle idee che stanno alla base di esso), lo si può sostenere esaminando alcune affermazioni contenute nelle lettere del musicista; assai significativa, a questo proposito, mi sembra la presentazione che egli fa delle proprie esperienze nella prima delle lettere da lui dirette al matematico bolognese Paolo Battista Balbi:

Condotto a man dalla mia fortunata semplicità di pensare, aiutato infinitamente dalla Scienza Armonica, in cui sinora niun uomo grande si è degnato internarsi, sebbene in essa solamente vi è la chiave della Natura, hò scoperto molti Fenomeni e Fische Dimostrazioni, dalle quali illuminato, e dalla Musica portato nella Natura Fisica Universale, hò veduto chiaramente la soluzione di tutte quelle difficoltà, che sinora sono insolubili appresso li Matematici [...].¹⁹

Il processo logico che Tartini segue in quest'affermazione è chiaramente individuabile: il punto di partenza è costituito dalla « scoperta di molti Fenomeni e Fische Dimostrazioni » (primo fra tutti, ovviamente, il terzo suono); questa scoperta non è avvenuta tuttavia dopo studi e ricerche; essa ha il suo fondamento piuttosto nella « fortunata semplicità di pensare » dello scopritore (ecco la « rivelazione » dei segreti della Natura all'ignaro suonatore di violino!), e se egli è stato « infinitamente aiutato dalla Scienza Armonica », una scienza, si badi bene, di cui nessuno ha mai finora scorto le infinite possibilità (essa possiede nientemeno che « la chiave della Natura »!), tuttavia sono state le « Fische Dimostrazioni » quelle che lo hanno « illuminato », cioè gli hanno permesso di scorgere quale fosse la direzione esatta da seguire per trovare senza tema di errore « la soluzione di tutte quelle difficoltà, che sinora sono insolubili appresso li Matematici ».

Un passo di un'altra lettera del musicista ci garantisce ulteriormente che l'interpretazione qui proposta è quella giusta; questo passo cioè ci permette di affermare con sicurezza che la scoperta del terzo suono avvenuta casualmente ad Ancona nel 1714 eseguendo un bicordo sul violino fu il punto d'inizio non solo di tutta l'attività speculativa successiva, ma dello stesso atteggiamento che definirà *sentimentalisch*, rifacendomi ancora alla dicotomia schilleriana; la let-

¹⁹ Autografo: Bologna, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica. La lettera è datata Padova, 14 IV 1741.

tera, datata 3 luglio 1760, è diretta a Giordano Riccati, ed in essa il compositore, parlando dei propri interessi teorici e riferendosi alla scoperta del fenomeno acustico, così si esprime:

Né il Signor Conte mio sempre più carissimo Padrone perciò si scandalezzi, quasi che un cialtrone par mio possa aver luogo in tali materie. Che io possa, e anzi deva aver luogo in quel tal punto, non è a cagione del mio fondo, ma di un accidente curioso della mia vita, in cui a poco a poco si è cambiato l'accidente in sostanza, e mi ha condotto per forza a dovermi intieramente interessare in cosa affatto aliena dal mio mestiere.²⁰

La scoperta del terzo suono avvenne, come abbiamo visto, eseguendo un bicordo sul violino; ed è naturale che essa abbia avuto all'inizio conseguenze eminentemente pratiche, ed in tal senso e con questa funzione essa venne comunicata alla « professione musicale ». L'assunzione in qualità di « primo violino e capo di concerto » nella cappella musicale della Basilica del Santo di Padova portò Tartini a contatto con un ambiente estremamente favorevole allo sviluppo ed alla discussione delle idee che egli veniva allora confusamente chiarendosi. Poco nota è la figura di Francesco Antonio Calegari, che fu maestro di cappella della Basilica patavina dal 1703 al 1727; sebbene fino ad ora nessuno si sia dato la pena di raccogliere testimonianze dirette sulla produzione musicale e teorica di questo musicista francescano, sono stati tuttavia pubblicati stralci di uno scritto che a lui si riferisce, e che è opera del suo migliore allievo e continuatore, pure lui francescano e pure lui maestro di cappella della Basilica del Santo di Padova, il padre Francesco Antonio Vallotti;²¹ attraverso le sezioni pubblicate di questo scritto, la cui testimonianza è senz'altro degna di fede data la vicinanza dell'autore alla persona ed agli avvenimenti narrati, veniamo a sapere che Calegari formulò, contemporaneamente a Rameau ed in forma del tutto indipendente dal musicista francese, una sua teoria sul rivolto degli accordi; è bene tuttavia tener presente quanto Vallotti stesso ci dice, sempre a proposito di Calegari:

Di questo celebre professore [Calegari] non ho fatto parola nel 1° libro perché, a dir vero, in quelle materie egli non ha versato mai, come che dell'aritme-

²⁰ Autografo: Pirano, Mestni Archiv, n. 174: *Commercio di lettere intorno ai Principi dell'Armonia fra il Signor Giuseppe Tartini ed il Co: Giordano Riccati*, ms. contenente gli autografi tartiniani e gli abbozzi di risposta, pure autografi, del Riccati, pag. 147.

²¹ L'autografo del Vallotti si trova a Padova, nell'Archivio Musicale della Basilica Antoniana, e reca il titolo: *Originali manoscritti del Padre Maestro Vallotti sopra il Trattato teorico-pratico della Musica. Lib. II. - Lib. III inediti*; parte di esso venne pubblicato in L. Busi, *Il Padre G. B. Martini musicista-letterato del secolo XVIII*, Bologna 1891, pagg. 298-310.

tica e della geometria, e per conseguenza delle Proporzioni e di tutto ciò che loro spetta era presso che ignaro affatto.²²

Questa precisazione di Vallotti è di estrema importanza, perché ci permette di affermare che fra gli interessi di Tartini e quelli di Calegari vi era una netta distinzione: se per il primo il campo d'indagine non si limitò al settore esclusivamente professionale, ma si estese alla ricerca di un principio razionale (espresso in formule matematiche, in rapporti numerici ed in figure geometriche) comune tanto alla musica quanto alle scienze pure, per il secondo il problema era di natura esclusivamente musicale, era cioè limitato alla sfera dei fenomeni sonori, all'interno dei quali l'indagine si doveva mantenere. In che senso quindi Calegari può aver influenzato Tartini? L'unico periodo certo in cui vi poté essere un contatto diretto tra i due musicisti va dall'aprile 1721 all'estate 1723, prima cioè della partenza del violinista per Praga, giacché il ritorno di lui al servizio della cappella musicale del Santo (avvenuto con molta probabilità nella seconda metà del 1726) precedette di poco l'allontanamento di Calegari da Padova, dato che la rinuncia di quest'ultimo alla carica di maestro di cappella venne presentata il 5 aprile 1727.²³ Dobbiamo quindi presumere, in assenza di ogni evidenza diretta ed inconfutabile, e tenendo presenti le affermazioni di Vallotti ora citate, che l'influsso di Calegari su Tartini, più che di idee e di contenuto teorico fu di atteggiamento, ed ebbe (sempre deducendo da quel poco che sull'argomento conosciamo) più che altro funzione di stimolo, di incentivo a dare una formulazione chiara ed organica ad interessi ed idee che il giovane musicista avvertiva allora in modo ancora non preciso. Quest'affermazione vale soprattutto per i problemi di carattere teorico; sappiamo invece che, sul piano della pratica musicale, il violinista-compositore aderì, per lo meno per un certo periodo di tempo, alle nuove teorie sull'armonia di Calegari; e di ciò si parlerà fra breve.

²² Cfr. L. Busi, *op. cit.*, pag. 389.

²³ Padova, Archivio Antico della Veneranda Arca del Santo, *Libri Actorum*, vol. 28 [XXVII dell'antica numerazione], c. 118 recto:

« M(aest)ro di Cap(ell)a

Letta la supplica del Reue(ren)do P(ad)re Callegari M(aest)ro di Cap(ella) fù da questa Ven(era)nda Cong(regazione) concessa licenza al med(esim)o di partire; con questo che continui sin al Natale dell'Anno cor(ren)te, acciò la Med(esi)ma in questo tempo possi prouedere di M(aest)ro p(er) il seruitio di q(ues)ta Chiesa, et posta la p(re)se)nte Parte alla ballotat(ion)e hebbe tutti li uoti affirmatiui p(er) la med(esi)ma ».

Tuttavia Calegari non rimase in Padova che poco più di un mese dopo la presentazione della supplica, poiché il 10 maggio di quell'anno venne eletto in sua vece il Padre Giuseppe Rinaldi (Padova, Archivio Antico della Veneranda Arca del Santo, *id.*, c. 122 verso).

Diretto seguace e continuatore dell'opera di Calegari fu l'altro teorico musicale francescano attivo a Padova nel XVIII secolo, Francesco Antonio Vallotti,²⁴ con il quale certamente Tartini ebbe contatti pressoché quotidiani dato che, dal febbraio 1730 fino alla morte (1780), questo musicista fu maestro di cappella della Basilica del Santo; per circa quarant'anni (ma il periodo di tempo dev'essere considerato ancora maggiore, giacché nel 1725 Vallotti era già terzo organista della Basilica patavina) i due musicisti furono al servizio della medesima istituzione, divenendone le personalità musicali di maggior rilievo. A differenza di Calegari, gli interessi di Vallotti si estesero ben oltre la semplice formulazione dei principi relativi ad un nuovo « sistema » di armonia; un esame, anche superficiale, dell'unica parte pubblicata dell'opera che Vallotti progettò²⁵ ed in parte realizzò in manoscritto, ci permette di vedere come gli argomenti che il francescano tratta nella parte stampata corrispondono, come carattere di contenuto, al primo ed al terzo capitolo del *Trattato di musica* tartiniano; ed il sommario complessivo dell'opera, esposto dall'autore alla fine della prefazione della parte pubblicata,²⁶ ci fa comprendere che gli argomenti che avrebbero dovuto costituire il tema dei libri successivi sono in realtà più o meno quelli svolti da Tartini (seppure con una diversa valutazione dell'importanza dei singoli argomenti) nella seconda parte del *Trattato*. Senza scendere ad un confronto particolareggiato tra le due opere, si può affermare che le affinità metodologiche e di argomentazione sono numerose, e che addirittura in molti punti secondari i due scrittori concordano; tuttavia la divergenza è basilare per quel che riguarda il « principio primo » dell'armonia, come esplicitamente dichiara Vallotti nella sua prefazione:

Quanto poi al terzo suono avvertito, e scoperto dal nostro Sig.r Tartini

²⁴ Numerose informazioni, non solamente biografiche, su Vallotti sono stampate in L. BUSI, *op. cit.*, pagg. 314-343.

²⁵ F. VALLOTTI, *Della scienza Teorica, e pratica della moderna musica - Libro primo...*, Padova 1779.

²⁶ « In questo Primo Libro si tratta solamente della Musica Scientifica, base, e fondamento della Pratica ben regolata. Nel II. che non molto dopo di questo si darà alla luce, si tratterà degli Elementi pratici della Musica; dei materiali però e più noti, alla sfuggita; dei più importanti, più diffusamente, e tali sono il temperamento, le scale, le cadenze, i Modi armoniali, e li Corali, cioè gli Ecclesiastici, ecc. Nel III. poi si daranno le regole, e precetti del Contrappunto, ovvero sia del modo di ben comporre. E se dagli amatori della Musica saranno favorevolmente accolti li tre mentovati Libri, vi si aggiungerà anche il IV. in cui si darà un metodo ragionato di ben accompagnare con lo Strumento da Tastatura » (F. A. VALLOTTI, *op. cit.*, pagg. XIII-XIV).

[non già in Francia (i), dove da molti si contrasta del primato nella scoperta] dico che non ha forza, né luogo per assegnar il principio dell'armonia.

[nota] (i) - Avanti la pubblicazione del suo Trattato fuori di Padova niuno n'ebbe alcun sentore, eccettuatine li suoi Scuolari: fra i quali alcuni Francesi. Ma quando vide il Sig. Tartini il libro di M. Serre (+: Observ. sur les princ. de l'harm. pag. 87) si scosse, e meco si dolse, che altri si spacciassero per primi scopritori di questo fenomeno. Se io avessi veduto il suo libro avanti la stampa, lo avrei consigliato a non far uso d'una inopportuna modestia, e a dichiararsi apertamente egli stesso lo scopritore. Ora il suo silenzio lo ha tradito, ed altri si sono pubblicati benemeriti della scoperta. Quindi si conferma che, non sempre quello che prima stampa delle cose pubblicate, è il primo Autore.²⁷

La difesa del primato della scoperta del fenomeno, che viene sottolineata dalla lunga nota, mette ancor maggiormente in risalto la divergenza delle opinioni: Vallotti è pronto a sostenere e a difendere Tartini come « scopritore » del terzo suono, ma nega esplicitamente che il fenomeno abbia la funzione e l'importanza teorica attribuitegli dal violinista. Nella formazione e nello sviluppo del sistema di idee tartiniano, la figura di Vallotti ebbe certamente un'importanza non trascurabile, della quale tuttavia è assolutamente necessario non sopravvalutare il peso; nell'elaborazione di questo sistema, Vallotti agì soprattutto come elemento catalizzatore, come strumento di stimolo alla verifica di opinioni già acquisite, ed influì in modo particolare nella sistemazione dottrinale di molte convinzioni; ma le divergenze nella sfera dell'attività teorico-speculativa, specialmente sui punti di base fondamentali, rimasero sempre aperte. In realtà, la loro origine risale alla diversa maniera in cui i due musicisti si accostarono, all'inizio, ai problemi teorici; manca del tutto in Vallotti quella spinta misticheggiante tanto vivace e così determinante in Tartini.

Una certa comunanza di opinioni ci fu invece sul piano della pratica compositiva; ce lo testimonia un passo di una lettera di Giovanni Antonio Ricieri, diretta al padre Martini, nella quale questo musicista descrive una sua visita a Vallotti:

Hora ho ricevuto una visita del Padre M. di Cappella del Santo [= Vallotti], et doppo vi fui a restituirla. Dopo varij discorsi, ebbi l'honore di vedere una sua compositione, dove io l'ammirai; dicendomi ch'esso havea abjurato l'uso comune e la scuola ordinaria, dove si suole da tutti gl'huomini di tal professione operare conforme le buone regole fondamentali. io li risposi che ammiravo grandemente lo spirito e l'ardire; e li chiesi se il numero della sua opinione era grande di seguaci. Mi rispose che erano soli num. 4, il p. Calegari, Saratelli, Tartini ed esso lui [...] Hora se lei sentisse tali armonie, li dico che hanno dell'aspretto et non nobilitano niente; et chi ha da cantare pone sempre il piede sull'incertezza o in sul falso.²⁸

²⁷ F. A. VALLOTTI, *op. cit.*, pag. XI.

²⁸ La lettera è del marzo 1733 ed è riportata in L. BUSI, *op. cit.*, pag. 48.

È vero che quella mala lingua del Ricieri si sente in obbligo di aggiungere poco dopo:

Hora li dico che il Tartini è uno di quelli che à condisceso al p. Calegari per politica; ma pare che voglia tornare alla nostra parte;²⁹

un'adesione « politica » di Tartini alle nuove concezioni armoniche di Calegari e di Vallotti contrasta tuttavia in maniera palese con la psicologia fondamentale del compositore piranese e soprattutto con la sua dirittura morale.

Maggiormente positivi sembrano essere stati i rapporti stabiliti da Tartini con alcuni circoli dell'ambiente culturale patavino; di questi rapporti ci dà notizia, ad esempio, Gian Rinaldo Carli, nella lettera premessa a mo' d'introduzione alle sue *Osservazioni sulla musica antica e moderna*; dopo aver affermato che l'opuscolo venne scritto « per insinuazione del nostro Giuseppe Tartini », e che esso contiene il succo delle conversazioni avute con il musicista e con altre dotte persone a Padova negli anni intorno al 1740, Carli dice:

Inoltre egli [= Tartini] teneramente mi amava, e seco frequentemente s'intratteneva o in casa mia, o nel casino del dott. Fiore, dove nelle ore del passeggio si trovavano il P. Stellini, Lodovico Riva, il dott. Bresciani, il Conte Francesco Trento e qualchedun altro, e dove per lo più di musica si disputava. La tesi ch'io sosteneva [...] che la musica dev'essere sentimentale, e non arabesca, insignificante e solamente artificiosa, indusse il Tartini a pensare ad un nuovo genere di armonia; onde ritornato io a Padova, venne da me, e mi fe' vedere, come l'arte potesse arrivare a dipingere ed eccitare le passioni umane; e qual nuovo Timoteo, eccitò a sua voglia dentro di me il sentimento vago ora d'allegrezza, ora di tristezza, ora di furore. Queste furono quelle Sonate che si meritano dappoi l'applauso di tutta l'Europa e delle quali parlando Mr. D'Alembert nel suo Trattato della musica disse « che erano piuttosto un sentimento, ed un linguaggio, che un suono, ed un'armonia ».³⁰

Ciò che preme far notare in questa citazione (la quale interessa moltissimo anche perché consente di fissare cronologicamente un mutamento stilistico nella produzione del compositore) è il fervore delle discussioni cui Tartini prese parte; e non tragga in inganno il fatto che, ad eccezione di quello di Gian Rinaldo Carli (e forse di quello di Jacopo Stellini), i nomi dei partecipanti a questi impegnati « conversari » siano di rilevanza esclusivamente locale: una conoscenza

diretta ed approfondita della produzione e dell'attività culturale nel Veneto del '700 (specialmente della parte centrale del secolo) ci permette di avvertire che l'ambiente era tutt'altro che insensibile e chiuso alle sollecitazioni ed agli influssi (soprattutto di idee e di atteggiamenti d'opinione e di gusto) che giungevano da altre parti d'Italia e specialmente dalla Francia. « Veicoli » di cultura come l'Algarotti erano tutt'altro che rari (fra questi dobbiamo senz'altro annoverare anche Carli), e la vivacità degli interessi aveva un equivalente solo nella diversità degli argomenti affrontati, nella competenza specifica e nell'impegno posto da ciascuno per raggiungere soluzioni, più ancora che soddisfacenti, chiarificatrici.

Numerose, ma convergenti sono quindi le influenze esterne che determinarono il formarsi della personalità intellettuale di Tartini; come s'è già detto, è impossibile identificarle tutte con precisione e rintracciare la loro origine; ma è bene averne indicate almeno alcune, e tener allo stesso tempo presente che esse si innestano in un temperamento predisposto al misticismo, ed « abbagliato » dalla scoperta del terzo suono.

Il principio che sta alla base di tutto il sistema di idee di Tartini³¹ è che la natura è la fonte di ogni verità. Sebbene il musicista non abbia mai dato una definizione esplicita di che cosa egli intenda per « natura », risulta evidente quale sia il significato da lui attribuito a questo termine: la « natura » è l'insieme dei fenomeni che cadono sotto i nostri sensi, fenomeni che sono regolati da principi ben precisi, e che non sono stati ancora alterati da alcun intervento umano. Questo significato può esser dedotto facilmente da numerosissimi passi degli scritti teorici (pubblicati ed inediti), e dalle lettere del musicista; è un significato implicito che balzerà evidente in alcuni passi tratti da questi scritti citati più avanti; se ne vuol dare per ora qui solo qualche esempio tipico.

Nel V capitolo del *Trattato di musica*, che reca il titolo: « De' Modi, o siano Tuoni musicali, antichi, e moderni », e che costituisce la fonte principale d'informazione per il nostro argomento, Tartini dice:

[...] mi è nota per buona sorte la disputa famosa, se gli antichi conosces-

²⁹ L. BUSI, *op. cit.*, pag. 49.

³⁰ G. R. CARLI, *Opere*, T. XIV, Milano 1786, pagg. 332-333. La lettera è indirizzata al fratello Stefano ed è datata 5 marzo 1782.

³¹ Una ricostruzione di questo sistema di idee è stata presentata per la prima volta dall'autore del presente scritto nella voce *Tartini* da lui curata per « La Musica, sotto la direzione di G. M. Gatti - Parte Prima - Enciclopedia Storica », vol. IV, Torino 1966, pagg. 573-584, alle pagg. 578-580.

sero, e trattassero l'armonia intesa nel nostro senso; ma non mi è nota la decisione. In tal caso è forza ricorrere alla fonte comune, ch'è la natura.³²

In un altro passo del medesimo capitolo il compositore parla dell'effetto prodotto sugli ascoltatori dal «tasto fermo» (cioè dal pedale armonico):

Ho osservato in varie circostanze un effetto costante. Quell'uditorio, il quale molte volte niuna, o poca attenzione ha prestato alla composizione, l'ho veduto attento all'armonia del tasto fermo. Si osservi, e trovando che sia così, si rifletta, che questa è osservazione di natura.³³

La deduzione, in questo passo, vuol chiaramente significare: «Tanto basti a provare la verità della mia affermazione».

Sempre nel *Trattato*, ma nel quarto capitolo, parlando dell'intervallo di quarta, Tartini afferma di aver messo già in evidenza che

[...] questo intervallo è di facilissima intonazione sopra il Violino, ed è voluto dalla natura armonica, perché si trova fatto dalla natura nelle Trombe marina, e da fiato, e ne' corni da caccia: strumenti, ne' quali non ha luogo l'arbitrio umano; ma la sola fisico-armonica natura.³⁴

Ancor più interessante è il passo di una lettera inviata ad Eulero dopo la pubblicazione del *Trattato di musica*; in questa lettera il musicista si sforza di spiegare ulteriormente e di giustificare al matematico le proprie convinzioni:

Il nostro bisogno consisteva e consiste precisamente nel ricercare se vi siano, o non in natura fenomeni fisico-sonori, da' quali immediatamente e senza bisogno di formule di Scienza si possa dedurre l'armonia, la Sua natura, e le Sue leggi. La ricerca è talmente ragionevole che non ammette difficoltà né obiezione; essendo più ch'evidente che quando vi siano fenomeni tali, noi di nulla più abbisognamo, se non che di seguire, e usare le fisiche leggi di natura. Sia poi qualunque il mezzo che adopra la natura per spiegarsi, è chiaro che di questo noi si dobbiamo valere, per ottenere lo stesso fine ch'essa si propone; e però è certo che dobbiamo esser fisicamente sicuri del mezzo, e del fine di natura per ben seguire e usare le sue leggi. Convinto e condotto da questo unicamente vero principio del nostro bisogno credo di aver fatto osservare fin alla evidenza esservi tutti i fenomeni fisico-sonori assegnati nel Capitolo primo, ne quali si rileva la loro comune tendenza alla fisico-armonica unità secondo diversi rispetti. I mezzi e i rispetti sono diversi, ma il fine è uno solo, e questo appunto basta e avanza al nostro bisogno, perché sia stabilito fisico fondamento primo dell'armonia si fattamente che, se non manca natura, non possa mai crollare, né mancare la verità del nostro fondamento. Se dunque in forza di tal fondamento ed io, e chiunque è fisicamente costretto a dover ammettere principio primo questa

fisico-armonica unità, che deducendosi da tutti i fenomeni è il vero linguaggio di natura, e la vera spiegazione di se stessa, si fa chiara la necessità prima dell'armonica proporzionalità, perché non concordando in altri mezzi e rispetti, in questo unico dell'armonica proporzionalità egualmente che nell'unico fine della fisico-armonica unità concordano tutti i fenomeni fin qui noti, e concordaranno quanti mai se ne potranno scoprire nei secoli futuri.³⁵

Un altro passo, questa volta tratto dal terzo capitolo del *Trattato*, ci permette di cogliere in atto il modo di ragionare di Tartini, su quali basi cioè egli costruisca il suo ragionamento. Per comprendere il linguaggio «compendiario» del musicista sarà bene tener presente che, per Tartini come per altri teorici a lui precedenti e contemporanei, la scala musicale prende origine dall'armonia, e più precisamente la scala maggiore deriva dallo sviluppo «orizzontale» della triade maggiore, la scala minore dallo sviluppo «orizzontale» della triade minore; sempre secondo Tartini, mentre la triade maggiore deriva da una divisione in parti ineguali, decrescenti della corda vibrante: 1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6 (divisione chiamata «armonica», perché espressa secondo una progressione «armonica»), la triade minore deriva da una divisione della medesima corda in sezioni di lunghezza crescente in misura eguale, e che possono essere espresse con i numeri 1, 2, 3, 4, 5, 6 (o con le frazioni 1/6, 2/6, 3/6, 4/6, 5/6, 6/6), cioè con una progressione «aritmetica», per cui la divisione viene definita «aritmetica». Tartini dice:

Si convien tra noi, che tanto il genere di armonia di terza maggiore, quanto il genere di armonia di terza minore si estenda fino alla sestupla, e nulla più. Convengo con la musica pratica in questa proposizione, perché in breve la proposizione sarà dimostrata. Si confessa, che il sistema armonico (ch'è il genere di armonia di terza maggiore) sia *per natura* l'unico, per eccellenza, e perfezione il primo; e il sistema aritmetico (ch'è il genere di armonia di terza minore) sia straniero, e accidentale riguardo alla musica, come mendicato da una scienza diversa, ch'è l'Aritmetica; e tanto per se, quanto comparato all'armonico sia imperfetto, e mancante. Questo sin'ora è stato il sentimento comune, a cui nulla affatto aggiungo del mio.

Delle due parti di questa proposizione accordo assolutamente la prima, che il genere di armonia di terza maggiore sia per natura l'unico, e il perfettissimo, perché questo è il voluto principalmente dalla natura, che così si spiega e nella corda di tre suoni 1, 1/3, 1/5: armonia di terza maggiore; e nel Pedale degli Organi, dove molti suoni tra loro diversi, perché armonicamente disposti (e però armonia di terza maggiore) formano un solo suono; e principalmente nel terzo

³² *Trattato di musica...*, pag. 141.

³³ *Trattato di musica...*, pag. 148.

³⁴ *Trattato di musica...*, pag. 126.

³⁵ L'autografo di questa lettera (che è senza data, ma che è senz'altro, e di poco, posteriore al 1754) è sconosciuto; una copia autografa si trova a Padova, Archivio Musicale della Cappella Antoniana, ms. D VI 1894/A, fasc. 8, c. 1 recto.

suono, quale dimostrativamente è l'unico, e vero Basso, o sia fondamento di armonia di terza maggiore.³⁶

Il « sistema armonico » eccelle quindi *per natura* sul « sistema aritmetico » perché ha un fondamento maggiormente « naturale », basato cioè su fenomeni e combinazioni di suoni semplici e « naturali », come quelli che formano la « corda di tre suoni », cioè la triade maggiore; quest'asserzione è confermata dall'esperienza del « pedale » dell'organo,³⁷ ma soprattutto dal fatto che il suono fondamentale delle triadi maggiori è dato dal terzo suono, che è il fenomeno « naturale » per eccellenza. Questo passo del *Trattato*, specie se considerato non avulso dal suo contesto, assume valore paradigmatico del modo di ragionare di Tartini, e da esso appare evidente ancora una volta la cieca, illimitata fiducia riposta dal musicista nella scoperta da lui fatta, e nelle « rivelazioni » ad essa connesse.

Di fronte alla natura, cioè a quell'insieme di fenomeni che hanno valore, significato e ragione in se stessi, senza che in essi prevalga e nemmeno intervenga alcuna volontà umana, Tartini pone l'« arte », intesa come attività dell'uomo che modifica, altera, trasforma dati e fenomeni « naturali ». L'arte si contrappone quindi alla natura, che è la fonte di ogni verità; e, nel sistema tartiniano, l'antitesi tra i due termini è molto forte. Un esempio tipico di quest'opposizione si trova in un altro passo del *Trattato*, IV capitolo, nel quale viene ripreso l'argomento della derivazione della scala musicale dall'armonia, a proposito della realizzazione del basso fondamentale:

Tanto è lontano, che la scala possa convenire al Basso fondamentale, quanto che anzi la scala è una deduzione del Basso fondamentale. Non nego già, che

³⁶ *Trattato di musica...*, pagg. 66-67. Il corsivo è mio. Per una illustrazione analitica delle teorie musicali tartiniane si veda A. RUBELI, *Das musiktheoretische System Giuseppe Tartinis*, Winterthur 1958 e A. E. PLANCHART, *A Study of the Theories of Giuseppe Tartini*, in « Journal of Music Theory » IV, New Haven 1960, pagg. 32-61; si veda anche la traduzione tedesca dell'intero *Trattato*, a cura dello stesso Rubeli, pubblicata nella serie « Orpheus » della Gesellschaft zur Forderung der systematische Musikwissenschaft, Düsseldorf 1966; ogni capitolo del testo originale è preceduto da un'introduzione nella quale il traduttore chiarifica ed illustra il pensiero di Tartini.

³⁷ Di quest'esperienza Tartini stesso fornisce la descrizione: « Le canne di Organo rette da un pedale sono molte, sono tra loro di suono diverso, suonano tutte equitemporaneamente; e pure non si sente se non un solo suono, ch'è il gravissimo. La loro disposizione, o sia serie, è diversa secondo i diversi registri, ma sostanzialmente è armonica: essendo fisicamente impossibile ottenere da qualunque altra serie lo stesso intento. Data dunque una serie di canne di Organo disposta ne' loro suoni armonicamente in tal modo [qui segue l'esempio musicale che raffigura l'accordo do¹ - do² - sol² - do³ - mi³ - sol³], suonando il pedale, che regge tutte le canne suddette, non si sentirà se non il solo suono gravissimo Csolfaut [= do¹]. Dunque in questo fenomeno il diverso è ridotto allo stesso, la molteplicità all'unità in forza della serie armonica » (*Trattato di musica...*, pag. 12).

per arte, e per deduzione da' principj primi non possa formarsi una scala, e valersi di una scala per Basso fondamentale. Lo concedo, e lo approvo; ma senza pregiudizio di queste due proposizioni. La prima, che né per natura, né per arte sarà mai deducibile con ragione la scala usata, e osservata come legge dalla maggior parte de' Compositori, e Suonatori di organo, e clavicembalo. La seconda, che per se, per propria intrinseca natura, e per principio primo è fisicamente, e dimostrativamente certo, che la scala diatonica comune non può aver altri numeri organici nell'armonico sistema, se non i soprassegnati a confronto delle cadenze.³⁸

La scala diatonica, proiezione « orizzontale » di triadi maggiori (le quali hanno nel terzo suono la garanzia della loro « naturalezza ») è la più « veritiera » delle scale, e non può essere armonizzata che secondo la formula indicata da Tartini, dato che questa formula è l'unica che rispetti la funzione di basso fondamentale del terzo suono per ogni singolo accordo.

Ancora, parlando della musica popolare, fenomeno estremamente « naturale » perché alieno da ogni « artefatto » intervento dell'intelligenza umana,³⁹ e contrapponendo questo fenomeno alla musica « dotta » del suo tempo, Tartini sottolinea la dicotomia tra « natura » ed « arte »:

L'altra mia osservazione è comune a tutte le nazioni, appresso le quali sia in uso la nostra musica moderna. Ciascuna di queste nazioni ha le sue canzoni Popolari, molte delle quali sono di antica tradizione, molte prodotte di nuovo, e adottate dal genio comune. Per lo più sono semplicissime, anzi si osservi, che le più semplici, e naturali sono le più ricevute. È certo che in queste né vi è, né vi può esser molta modulazione: al più vi sarà nella quinta del tuono. Che il Popolo ascoltò più volentieri una di queste canzoni di qualunque esquisita cantilena modulata per tutto il suo giro, è osservazione quanto facile a farsi, altrettanto sicura nel verificarsi. Ma si dirà, che l'effetto è equivoco, perché potrà ugualmente procedere, e procederà forse più dalle parole delle canzoni, nelle quali il Popolo prende interesse, che dalla musica delle canzoni. Ed io rispondo, che date le stesse parole congiunte alla cantilena semplice della canzone, e alla cantilena esquisitamente modulata secondo l'arte nostra; e dato lo stesso Musico, che canti l'una, e l'altra, il giudizio favorevole del Popolo sarà sicuramente per la prima. Replio quanto ho detto altrove; la natura ha più forza dell'arte; e aggiungo con franchezza, che il maggiore, e il miglior genere è il diatonico, ma è difficilissimo a ben trattarsi, perché appunto è di estrema semplicità, come il più prossimo alla natura.⁴⁰

Se la verità è nella natura, e se l'arte è una modificazione della natura (buona o cattiva secondo l'uso che se ne fa), è evidente che

³⁸ *Trattato di musica...*, pag. 107.

³⁹ Si veda, a proposito di questo tema, la comunicazione: *Tartini and folk music*, tenuta dall'autore del presente saggio al Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Lubiana 3-8 settembre 1967, nel Symposium « Years of Crisis 1740-1760 »; la comunicazione verrà pubblicata negli atti del Congresso, a cura di D. ČVETKO, ed. Bärenreiter, Kassel.

⁴⁰ *Trattato di musica...*, pag. 148.

compito di ogni artista è quello di avvicinarsi il più possibile a quello dei due elementi che è più vicino alla verità; in altri termini, compito principale di ogni artista è quello di imitare la natura. Anche per questa deduzione gli scritti di Tartini sono espliciti; in una lettera a Francesco Algarotti del 20 novembre 1749, parlando dei problemi relativi all'esecuzione di alcune sue composizioni che egli avrebbe dovuto inviare al gentiluomo veneziano perché le presentasse a Federico di Prussia, il compositore dice:

[...] Vi si aggiunge l'azzardo dell'esecuzione: essendo egualmente impossibile, che un'altro uomo (qualunque sia) incontri di punto il mio carattere, e la mia espressione, com'è impossibile, che un'altro uomo perfettamente mi rassomigli. Tuttavolta, perché si sappia il mio carattere, e la mia intenzione devo dirle, che io sto di casa più che posso con la natura, meno che posso con l'arte: non avendo io altra arte, se non la imitazione della natura.⁴¹

Il sistema di idee tartiniano non si esaurisce in questa basilare dicotomia. Traendo da essa, ed in maniera logica, ben articolate deduzioni, il compositore sviluppa nuovi concetti, che troveranno applicazione diretta e conseguente nel vivo della pratica musicale.

Un altro passo tratto dal V capitolo del *Trattato di musica* ci permette di vedere con chiarezza in quale modo e secondo quali direzioni la dicotomia viene sviluppata. Come s'è detto, il V capitolo del *Trattato* è dedicato all'analisi dei

modi musicali, per di cui mezzo, e della Poetica orazione gli antichi Greci eccitavano, e sedavano a talento le passioni dell'animo umano;

ma nel medesimo capitolo l'autore si propone anche « il confronto di questi modi antichi co' nostri moderni »;⁴² cioè in pratica quale sia l'*ethos* musicale, come esso venga applicato e realizzato nelle composizioni del suo tempo; in altri termini ancora, come possono essere musicalmente realizzati gli « affetti ». L'esplicito riallacciarsi alla concezione classica degli « affetti » ci permette anzitutto di affermare che questi devono essere considerati come astratte categorie retoriche, come oggettivi archetipi prestabiliti, e non già come manifestazioni di una espressione soggettiva, come immediata, spontanea realizzazione musicale di uno stato d'animo intimamente e personalmente sofferto. Tutto ciò in perfetta coerenza con la situazione storica e sociale cui Tartini appartiene, e nella quale egli si inserisce senza alcuna incertezza.

⁴¹ Autografo: Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, Epistolario Gamba, XIV A. App. 1; pubblicata da V. T., *Per le nobili nozze Tattara-Persicini*, Bassano 1884.

⁴² *Trattato di musica...*, pag. 134.

Per i Greci ogni « modo » era determinato nella sua esatta configurazione musicale a seconda dell'« affetto » che esso doveva realizzare; noi non abbiamo tuttavia, dice Tartini, alcuna testimonianza diretta su come in pratica questo *ethos* venisse a configurarsi, perché « mancano affatto monumenti, ed esempj »; ed anche nella pratica musicale moderna non c'è molta chiarezza in proposito. Sebbene l'autorità di Platone e di Aristotile non consenta alcun dubbio sulla effettiva realizzazione di questi « affetti musicali », tuttavia, per conoscere se un'attuazione pratica dell'*ethos* musicale sia possibile o meno, dobbiamo ricorrere alla fonte comune dei Greci e dei moderni, cioè alla natura:

Se poi Ella [Conte Trento, dedicatario del *Trattato*] mi domanda, se tal cosa [= l'*ethos* musicale] sia possibile in natura, le risponde con franchezza che sì, perché son testimonio io stesso della possibilità per molti casi a me occorsi, de' quali ne riferirò uno solo; L'anno quattordicesimo (se non fallo) del secolo presente nel dramma, che si recitava in Ancona, v'era sul principio dell'Atto terzo una riga di recitativo non accompagnato da altri strumenti, che dal Basso, per cui tanto in noi Professori, quanto negli Ascoltanti si destava una tal, e tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro per la evidente mutazione di colore, che si faceva in ciascheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo, che le parole erano di sdegno) ma di un certo rigore, e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredecim volte si recitò il dramma, e sempre seguì l'effetto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'uditorio tutto si apparecchiava a goderne l'effetto. Ero troppo giovane per aver avvertenza di conservare l'esempio, ed ora me ne duole. Che il Compositore (benché uomo eccellente di quel tempo) sapesse per scienza, che ne doveva seguir quel tale effetto, io no 'l credo; ma credo bensì, che come uomo di ottimo gusto, e di sommo giudizio ch'egli era, sia stato condotto dal buon senso e dalle parole, ed abbia in quel punto incontrato accidentalmente la verità di natura.⁴³

Osserviamo ancora una volta il modo di ragionare di Tartini: il fine raggiunto dal compositore dell'opera eseguita ad Ancona nel 1714⁴⁴ fu quello di « incontrare » la « verità di natura »; il conseguimento di questo risultato non avvenne tuttavia « per scienza », ma in maniera empirica, e direi quasi incidentalmente: « non vi è regola, né scienza di ottenerlo [= questo risultato] con certezza quando si vuole », dice Tartini; esso fu tuttavia possibile perché esistevano nella

⁴³ *Trattato di musica...*, pag. 135.

⁴⁴ Fra gli appunti lasciati dall'Algarotti, e custoditi presso la Biblioteca Comunale di Treviso, ho trovato un'annotazione relativa a quest'episodio, dalla quale si deduce che l'opera eseguita ad Ancona doveva essere, per dichiarazione dello stesso Tartini, di Gasparini; cfr. P. L. PETROBELLI, *Giuseppe Tartini...*, cit., pag. 56.

personalità del compositore due elementi fondamentali, basilari per conseguirlo: un elemento istintivo, spontaneo, l'«ottimo gusto», ed un elemento razionale, frenante, meditativo, il «sommo giudizio», la capacità di scernere, di controllare e di guidare gli impeti della fantasia. L'occasionale intervento del «buon senso» (altra facoltà istintiva, soggettiva) e la presenza di parole adatte (dato di fatto oggettivo) permisero al compositore di raggiungere in quella circostanza la «verità di natura». Di tutte le facoltà di cui il compositore dell'opera eseguita in Ancona era dotato, la prima che vien nominata da Tartini è l'«ottimo gusto»: un «buon gusto musicale» insomma elevato al massimo grado. Ma sarà proprio il «buon gusto» musicale, questa facoltà spontanea, istintiva, che permetterà al compositore moderno di ottenere i risultati «espressivi» che gli antichi Greci si proponevano con la realizzazione musicale dell'*ethos* nei modi; dopo aver protestato che la modulazione allontana dal genere diatonico il quale, in quanto espressione «orizzontale» dell'«armonia di terza maggiore» (garantita dal terzo suono) è il genere più «naturale», più vicino alla natura, Tartini dice:

Resta a vedere quale effetto per ottener lo stesso intento [dei Greci] possan produrre le nostre buone maniere, o sia ciò, che noi chiamiamo buon gusto.

E qui segue la definizione di «buon gusto musicale»:

Questo consiste primieramente, e principalmente nella voce del Cantante prodotta, e portata con dolcezza, rimessa, rinforzata, sostenuta a suo tempo ec. Secondariamente in appoggiature, trilli, modi di tempo rubbato, e protratto, modi di canto naturali, e artificiali adattati a dovere alla cantilena ec.⁴⁵

È una definizione bipartita, che elenca esattamente, nella prima parte, tutti gli artifici della tecnica vocale del tempo per l'emissione della voce, onde rendere appunto le qualità «espressive»; nella seconda parte invece vengono elencati molti degli abbellimenti allora in uso, che vengono così trasformati da semplice elemento esornativo e riempitivo a strumento di caratterizzazione di una categoria affettiva; sono proprio quegli abbellimenti codificati da Tartini nelle sue *Regole per arrivare a saper ben suonare il violino...* (meglio conosciute con il titolo della traduzione francese: *Traité des agréments de la musique*),⁴⁶ il cui contenuto viene in questo modo descritto da uno dei primi biografi tartiniani:

⁴⁵ *Trattato di musica...*, pag. 148.

⁴⁶ La traduzione francese, ad opera di Pietro Denis, venne pubblicata a Parigi nel marzo 1771; due manoscritti, contenenti il testo originale italiano in due redazioni leggermente differenti, vennero scoperti quasi simultaneamente intorno al 1960; la redazione che

[...] versando queste [*Lezioni Pratiche*] circa i varj generi d'Appoggiature, di Trilli, Tremoli, e Mordenti, intorno i modi naturali, semplici e composti; i moti di Cadenza, i Siti di cantilena, le finali Cadenze naturali, artificiali, arbitrarie, e cent'altri peregrini erudimenti [...].⁴⁷

Come si vede, la descrizione del contenuto del testo sugli abbellimenti coincide in linea di massima con la seconda parte della definizione del «buon gusto», e costituisce quindi un'ulteriore riprova dell'esattezza dell'interpretazione qui proposta sul significato e sulla funzione attribuiti da Tartini agli abbellimenti.

La preferenza per il «buon gusto», inteso nel senso ora illustrato, ha una sua giustificazione ben chiara:

Ma prima di avzarmi in questo proposito si avverta a non creder falso il mio supposto, mentre sembra, che io supponga il buon gusto una invenzione de' nostri tempi. Lo so, non è invenzione de' nostri, né degli antichi tempi: è un prodotto della natura umana. Da che si canta, e si suona, la natura stessa indipendentemente dall'arte ha fatto sentire prodotti meravigliosi in ogni tempo, e in ogni nazione; e continua, e continuerà in questo possesso, finché duri col mondo la umana specie. Indi è derivata l'arte, e relativamente a' tempi, e a' modi musicali son più che certo, che vi è stato, e dev'esservi il buon gusto come parte sostanziale della musica esecutrice.⁴⁸

Il «buon gusto» viene quindi preferito perché è «un prodotto della natura umana», della «natura stessa indipendentemente dall'arte», e come tale dev'essere applicato, seguito, imitato. Ovviamente, ad ogni epoca storica corrisponde un determinato tipo di «buon gusto»:

Se il nostro modo di musica è diverso da' modi antichi Italiani, a ragguaglio dev'esser diverso il nostro buon gusto da quello de' nostri antichi [...] dal buon gusto dipende espressione e modificazione; e queste devono esser diverse. Dunque diverso il buon gusto.⁴⁹

si ritiene più antica si trova a Berkeley, Calif., University of California Music Library, ms. It. 987; una seconda fonte, contenente una redazione del testo leggermente più ampia, è costituita dal ms. 323 della Biblioteca del Conservatorio di Venezia, pubblicato in fac-simile come appendice a G. TARTINI, *Traité des agréments de la musique*, edizione a cura di Erwin R. Jacobi, Celle e New York 1960; un terzo manoscritto, contenente sostanzialmente la redazione della fonte veneziana (con la sola eccezione della parte iniziale relativa alle *Regole per le arcate*) è stata del tutto recentemente comunicata all'autore di questo saggio, e costituirà l'argomento di uno studio a parte.

⁴⁷ ANON., *Saggio sopra la Scienza Armonica del defunto Sig. Tartini*, in «L'Europa letteraria», Tomo II, parte I, novembre 1771, pag. 82; questa parte dell'articolo dev'essere stata trasmessa alla redazione de «L'Europa letteraria» da F. Fanzago, autore dell'*Orazione commemorativa di Tartini*, il quale a sua volta deve averla ricevuta da Anton Bonaventura Sberti, persona che fu per diverso tempo in diretto contatto con il musicista a Padova; cfr. a questo proposito P. L. PETROBELLI, *Giuseppe Tartini...*, cit., pagg. 93-94.

⁴⁸ *Trattato di musica...*, pag. 149.

⁴⁹ *Trattato di musica...*, *ibid.*

Tuttavia esiste un denominatore comune a tutti questi diversi tipi di « buon gusto » il quale, manco a dirlo, è costituito dalla natura:

Voce ottima per natura, e ottimamente regolata all'arte è principio universale; e quando manchi natura, è in ciò necessario il supplemento dell'arte, perché per mio sentimento la universalità, e la maggior perfezione del buon gusto sta nella voce, e nella espressione. Questo io chiamo il vero buon gusto secondo natura, perché appunto conviene a qualunque modo di musica.⁵⁰

Nell'esecuzione monodica vocale, nel canto solistico si troverà realizzato, anche senza ricorrere agli abbellimenti, questo « buon gusto »:

La cantilena adattata alla passione, la voce adattata alla cantilena, e per propria naturale qualità, e per arte di modificazione, e per convenienza di grave, e acuto avrà luogo in qualunque tempo, e circostanza [...].⁵¹

Ma nella musica moderna l'applicazione degli abbellimenti non può, e non deve essere fatta a casaccio, senza alcun discernimento; se gli abbellimenti hanno la funzione di determinare la particolare espressività del brano, ne consegue che essi devono essere usati non solo seguendo il buon gusto, ma anche con « sommo giudizio »:

Discendendo al particolare intendo benissimo la convenienza dell'adattamento delle nostre grazie musicali a moltissime cantilene; ma delle stesse grazie musicali a tutte le cantilene non la ho intesa, né la intenderò mai. Son troppo persuaso, e convinto, che quando la cantilena fosse veramente adattata alla passione espressa dalle parole, ciascuna cantilena dovrebbe aver i suoi modi individuali, e particolari d'espressione, e in conseguenza il suo buon gusto individuo, e particolare.⁵²

Questa, in linee generali, la struttura concettuale che sta alla base non solo di ciò che potremmo definire la poetica tartiniana, ma anche di alcuni particolari settori della pratica musicale del compositore di Pirano. Sarebbe estremamente interessante vedere quali siano le corrispondenze di questo sistema di idee con le contemporanee poetiche del « buon gusto » e dell'« imitazione della natura » (applicate ad ogni settore dell'attività artistica), delle quali indubbiamente il compositore era a conoscenza, e vedere, per mezzo di confronti, a quale o a quali di esse più si avvicini o derivi. Un confronto siffatto, che ci permetterebbe di definire con ulteriore precisione la posizione storica di Tartini nell'ambito della produzione musicale ed artistica del suo tempo, è del tutto realizzabile, poiché non mancano documenti e scritti che ne permettano l'attuazione; esso tuttavia esorbita dai limiti di questo lavoro.

È possibile invece cercar di vedere quali riflessi pratici abbiano avuto gli elementi di questa poetica nel vivo della composizione e della pratica strumentale del violinista e del « Maestro delle Nazioni ». I principi del « buon gusto musicale », così come sono stati esposti nel *Trattato*, sono validi non solo per la musica vocale, ma, opportunamente adattati, anche per quella strumentale. Ritorniamo per un momento alla lettera di Gian Rinaldo Carli al fratello Stefano, che è stata citata nella prima parte di questo scritto:

La tesi ch'io sosteneva [...] che la musica dev'essere sentimentale, e non arabesca, insignificante e solamente artificiosa, indusse il Tartini a pensare ad un nuovo genere di armonia; onde ritornato io a Padova, venne da me, e mi fe' vedere, come l'arte potesse arrivare a dipingere ed eccitare le passioni umane [...]. Queste furono quelle Suonate che si meritano dappoi l'applauso di tutta l'Europa [...].⁵³

Se dobbiamo credere a quanto vien detto in questa citazione (che dista per lo meno quarant'anni dagli avvenimenti a cui si riferisce), l'influenza di Gian Rinaldo Carli determinò un cambiamento nello stile musicale di Tartini; in conseguenza di questa trasformazione, il violinista realizzò nella sua produzione strumentale quella « poetica degli affetti », che egli avrebbe poi codificato nel quinto capitolo del *Trattato di musica*; un'ulteriore riprova dell'influenza di Carli sul musicista potrebbe trovarsi nella lettera che il poligrafo di Capodistria scrisse a Tartini il 21 agosto 1743 e che poi stampò, a guisa di dedica, all'inizio delle *Osservazioni sulla musica antica e moderna*; la parte conclusiva della lettera è particolarmente esplicita, ed interessante per il nostro argomento:

[...] basta a me, che voi siate convinto, ch'io vi amo e vi stimo; e che non ô inteso d'offendervi, allorché all'occasione di parlarvi dell'ultimo vostro concerto fatto al Santo, io vi richiesi, donde nascesse, che alla vostra sonata io mi sentissi rapito di meraviglia, senza alcun interessamento del cuore; quando un'interna dolce commozione d'affetti mi si risveglia al suono melodioso, ed unisono delle zampogne, e degli organini tedeschi. Voi vi siete quasi adirato; e tuttoché dimostraste dalle ragioni dette di esserne persuaso, pure nell'ultima vostra Lettera, scherzavate sugli *organini tedeschi*, e raccomandandomi, ch'io assolutamente vi faccia tenere le mie *osservazioni sopra la musica*, mi promettete di farmeli dimenticare, allorché ascolterò le vostre nuove sonate di camera, determinate a rappresentare le varie affezioni, e passioni dell'uomo.⁵⁴

Negli anni intorno al 1740 avvenne quindi un mutamento stilistico nella produzione musicale tartiniana (concerti e sonate per vio-

⁵⁰ *Trattato di musica...*, pag. 149.

⁵¹ *Trattato di musica...*, *ibid.*

⁵² *Trattato di musica...*, pagg. 149-150.

⁵³ G. R. CARLI, *op. cit.*, loc. cit. alla nota 30.

⁵⁴ G. R. CARLI, *Opere*, T. cit., pag. 343.

lino); come è stato messo in evidenza per la prima volta da Dounias,⁵⁵ la realizzazione della poetica degli affetti ne costituisce l'essenza; e poiché l'attuazione del « buon gusto musicale » trova la sua piena realizzazione nel campo della musica vocale (e solo in questo campo viene codificata da Tartini nel *Trattato di musica*), è naturale che essa abbia, nel campo della musica strumentale, l'espressione più completa non già nelle parti veloci di queste composizioni (primo e terzo movimento del concerto; secondo e terzo movimento della sonata), ma in quelle di agogica calma e distesa (movimento centrale del concerto; primo movimento della sonata), nelle quali appunto è maggiormente possibile attuare (e sono maggiormente avvertibili) quelle sottigliezze, quelle sfumature di espressione che in un tempo veloce riuscirebbero forse meno evidenti. Si spiega allora perché, dei movimenti lenti tartiniani, noi possediamo non solo la versione originale, quella che il musicista, nella seconda parte delle *Regole per... ben suonare...*, chiamerà « scheletro », ma anche una, o più, versioni ornamentate (significativamente definite « Modi »), nelle quali la pratica della diminuzione, e soprattutto la corretta applicazione degli abbellimenti vengono completamente annotati, in maniera tale per cui l'esecutore può realizzare con precisione e senza errori il « buon gusto musicale ».⁵⁶

Ed è per trasmettere alla numerosa schiera di allievi la corretta esecuzione ed applicazione della tecnica degli abbellimenti che il « Maestro delle Nazioni » stende le *Regole per... ben suonare...*; perché appunto la sua scuola possa applicare con « sommo giudizio » il « buon gusto musicale ». Nella prima parte dello scritto ad ogni capitolo dedicato alla descrizione dell'abbellimento ne segue un secondo, che di esso spiega la funzione esatta e ne definisce la caratteristica espressiva a seconda della posizione in cui viene applicato;⁵⁷ così, al capitolo sulle « Appoggiature Semplici discendenti », segue quello intitolato « Uso, ed adattamento della medesima » [*sic*]; al capitolo « Del Trillo, Tremolo e Mordente » (in realtà dedicato alla sola descrizione del trillo), fa seguito il capitolo: « Uso, e adattamento del Trillo »; e così

⁵⁵ M. DOUNIAS, *op. cit.*, III parte: « Tartinis mittlere Schaffensperiode (um 1735-1750): Musik als Affektsprache ».

⁵⁶ Manoscritti contenenti versioni ornamentate di movimenti lenti (salvo indicazione contraria, manoscritti *non* autografi di Tartini) sono i seguenti: Padova, Archivio Musicale della Basilica Antoniana, D VI 1896/5 e 1896/17 (il secondo movimento lento in questo manoscritto è completamente autografo); Berkeley, University of California Music Library, Mss. It. 988, 989, 990, 991, 992, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000, 1001, 1002, 1004, 1005, 1006, 1010, 1011, 1012, 1013, 1014, 1015, 1016 (autografo).

⁵⁷ Per un grafico indicante la struttura interna delle *Regole per... ben suonare...*, cfr. P. L. PETROBELLI, *Giuseppe Tartini...*, *cit.*, pagg. 112-113.

via. In questi capitoli esplicativi viene dapprima indicato il « luoco », cioè la posizione esatta in cui l'abbellimento dev'essere usato, e vien detto anche quando lo si può applicare:

Regola generale si è, che [l'appoggiatura lunga] si adatti alle Note lunghe del valore di mezza battuta, o di un quarto in tempo ordinario, a proporzione in Tripola alla Nota, che vale due quarti; o che vaglia tre Crome, cioè semiminima col punto in Tripola di tre quarti [...]. Da ciò si rileva, che date Note eguali per serie, l'Apoggiature lunghe naturalmente non hanno loco sennon con pregiudicio del sentimento scritto, e ciò è vero in qualunque valore di Nota, ed in qualunque tempo [...].⁵⁸

E dell'abbellimento viene poi indicata la funzione e l'efficacia:

L'effetto di questa tal sorte d'Apoggiature [lunghe] è di ridurre l'espressione alla nobiltà, e natura cantabile, cosicché abbia vero luoco in qualunque Cantabile di natura grave, sostentata, e malinconica; quando dunque si vorranno adoprare in una Composizione gaja, vivace, e secondo lo stile corrente (che si chiama lombardo) non solo secondo la loro natura non avranno luoco, ma snerveranno, ed indeboliranno la vivacità, ed il brio della Composizione.⁵⁹

In questo modo ciò che costituiva un postulato della poetica del musicista è divenuto parte integrante dello stile musicale. Attraverso un razionale impiego degli abbellimenti, che servono a determinare l'« affetto » del movimento in cui compaiono, e che costituiscono in questo modo il « buon gusto » nella musica strumentale, Tartini viene a conciliare l'apparente antinomia tra quanto egli scrive nel V capitolo del *Trattato di musica*, quando proclama la completa supremazia della musica vocale, ed il fatto che la stragrande maggioranza della sua produzione, ed in ogni caso la più significativa, sia invece strumentale.

Attraverso l'impiego della tecnica degli abbellimenti nel campo della musica strumentale, tecnica fino ad allora applicata con funzione espressiva (perlomeno in Italia) quasi esclusivamente nella musica vocale, cercando cioè di ottenere nella musica per violino quella medesima efficacia di « affetti » che egli riconosce esser tipica della melodia affidata alla voce, Tartini raggiunge la cantabilità strumentale, che è la conquista più duratura dell'arte sua. Una conquista lenta e meditata, cui egli giunge attraverso un graduale *iter* logico; le ragioni che il compositore espone nel *Trattato di musica* non sono quindi una giustificazione forzata della propria pratica esecutiva; esse nascono da un lungo travaglio interiore, sono frutto di un convincimento autentico e sofferto.

⁵⁸ G. TARTINI, *Regole per... ben suonare...*, fac-simile citato alla nota 46, pag. 5.

⁵⁹ G. TARTINI, *Regole per... ben suonare...*, fac-simile cit., pag. 6.